Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/TIYXHZ
УДК 82.0
ББК 83+85.37

СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ ЭФФЕКТА ПРИСУТСТВИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

© 2024 г. Д.В. Шулятьева
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия
Дата поступления статьи: 07 марта 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 28 апреля 2024 г.
Дата публикации: 25 декабря 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-10-31

Аннотация: В книге «Производство присутствия. Чего не может передать значение» Х.-У. Гумбрехт определяет эстетический опыт как «осцилляцию между эффектами значения и присутствия», при этом последние рассматриваются в гуманитаристике сравнительно реже. Как создается эффект присутствия в литературе и в кино? В статье рассматривается несколько таких механизмов. Так, в производстве эффекта присутствия участвуют как механизмы «избыточности» (сопоставимые с понятием «третьего смысла» по Р. Барту, «эксцесса» по К. Томпсон и Л. Уильямс) и «лакунарности», так и те, что позволяют (на уровне репрезентации) сместить акцент с производства значения на создание телесного, чувственно проживаемого контакта. В создании такого переживания участвуют гаптические образы, позволяющие активизировать осязательное восприятие читателя. Интенсифицировать эффект присутствия и имитировать неопосредованность контакта читателя с художественным миром позволяет и скорость репрезентации событий. В результате можно говорить об установлении телесно-миметических отношений между читателем и художественным миром — они позволяют охарактеризовать специфику того читательского переживания, которое создается эффектами присутствия.

Ключевые слова: эстетический опыт, присутствие, экспериенциальность, телесный мимесис, гаптический образ, нарративная скорость, рецептивное событие, эксцесс.

Информация об авторе: Дина Владимировна Шулятьева — кандидат филологических наук, доцент, Школа философии и культурологии, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Мясницкая, д. 20, 101000 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7498-7395

E-mail: dshulyatyeva@hse.ru

Для цитирования: *Шулятьева Д.В.* Способы создания эффекта присутствия в литературе и кино: теоретический аспект // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 4. С. 10–31. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-10-31



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 4, 2024

MODES OF EVOCATION OF THE PRESENCE EFFECT IN LITERATURE AND CINEMA: THEORETICAL ASPECT

© 2024. Dina V. Shulyatyeva
National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia
Received: March 07, 2024
Approved after reviewing: April 28, 2024
Date of publication: December 25, 2024

Abstract: In the book “Production of Presence. What Meaning Cannot Convey,” H.-U. Gumbrecht defines aesthetic experience as “an oscillation between presence effects and meaning effects,” but presence effects are researched relatively less often in literary and film theory. How is the presence effect produced in literature and cinema? In the article, the author examines both cinematic and fictional “excess” and “lacunae” that participate in the production of the presence effect, as well as other means that shift the focus from the production of meaning to the creation of a bodily, sensually experienced contact. Haptic images are involved in creating such an experience, activating the tactile perception of the reader. In recreating the effect of presence, the speed of representation is also involved: it allows us to simulate the non-mediated contact of the reader with the narrative world. The presence effects in literature and cinema also problematize the mimetic interaction between the reader and the narrative: it is possible to talk about establishing “bodily-mimetic” relations that would characterize the peculiarity of the reader’s experience shaped by the effects of presence.
Keywords: aesthetic experience, presence, experientiality, bodily mimesis, haptic image, narrative pace, reception event, excess.
Information about the author: Dina V. Shulyatyeva, PhD in Philology, Associate Professor, National Research University Higher School of Economics, Myasnitskaya St., 20, 101000 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7498-7395
E-mail: dshulyatyeva@hse.ru
For citation: Shulyatyeva, D.V. “Modes of Evocation of the Presence Effect in Literature and Cinema: Theoretical Aspect.” *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 4, 2024, pp. 10–31. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-10-31

Филология все чаще обращается к обсуждению того, как действует текст, какие эффекты производит на читателя, какой опыт для него моделирует. Чтение при этом понимается как интерсубъективное взаимодействие, требующее от читателя творческого соучастия. Рассмотрение литературы в перспективе производимого ею эстетического переживания предполагает интерес к тому, как происходит погружение читателя в художественный мир, как создается эстетическая иллюзия, какие механизмы при этом задействуются. Эстетическое переживание предполагает сохранение дистанции между читателем и художественным миром, но и создание у него перцептивной иллюзии неопосредованного взаимодействия. Каким образом может быть описана эта сторона читательского опыта? И каким образом художественный текст может способствовать созданию такой иллюзии?

Эстетическое переживание понимается Х.У. Гумбрехтом как колебание (читателя/зрителя) между эффектами значения и эффектами присутствия [4, с. 110]. Аналогичным (но не идентичным) образом оно определялось и другими исследователями как до, так и после Гумбрехта: как приближение и дистанцирование (В. Вольф) [26], вовлечение и абстрагирование (В. Изер) [9, с. 216], схватывание и ускользание (Ж. Делез) [6], истолкование и озарение (А. Гэллоуэй) [5]. В книге «Производство присутствия. Чего не может передать значение» (2004) Гумбрехт предлагает перенаправить исследовательское внимание с того, что поддается истолкованию, на то, что этого истолкования бежит, сопротивляется ему, зато участвует в создании телесно проживаемого контакта, значимого для любого эстетического опыта, в том числе для читательского взаимодействия с литературными мирами или для зрительского — с кинематографическими. Гумбрехт

не столько противопоставляет «значение» и «присутствие», сколько подчеркивает их равнозначное участие в моделировании эстетического опыта; указывает он и на необходимость описания эффектов присутствия, которым гуманитаристика уделяла пока явно меньшее внимание.

Понятие присутствия у Гумбрехта сопоставимо и с тем, что в нарратологической традиции описывается как «экспериенциальность» — способность повествования репрезентировать отдельный опыт и способность воспринимающего этот опыт проживать. «Экспериенциальность» определяется М. Флудерник как «квазимиметическое воссоздание реального опыта» [14, с. 9], а М. Караччоло — в попытке принципиального переосмысления этого понятия — уже как «воздействие, производимое на нас» [13, с. 177]. Караччоло подчеркивает, что это воздействие может обладать разной силой, и от этого зависит степень «экспериенциальности» того или иного нарратива. И понятие присутствия, и понятие экспериенциальности указывают на необходимость описания создаваемой зоны «контакта», погружения, вовлечения читателя в нарративный мир; уместным представляется и размышление о тех механизмах, которые позволяют этому «контакту» состояться. При этом М. Флудерник в рассмотрении «экспериенциальности» в явно большей степени обсуждает те механизмы, что позволяют в повествовании репрезентировать опыт, тогда как М. Караччоло рассматривает экспериенциальность в энактивистской перспективе, требующей внимания к интерсубъективному взаимодействию читателя и повествовательного мира и большего внимания к участию читателя в этом взаимодействии.

Рассмотрение эффектов присутствия, производимых в литературе и кино, ставит вопрос и о специфике миметического взаимодействия читателя/зрителя с нарративным миром, о возможностях определения и переопределения понятия мимесиса. Мимесис в таком случае понимается как коммуникативный процесс, при котором один субъект подражает другому, он отличен от семиозиса [7, с. 138]. Но каков характер этого подражания, можно ли говорить об особом телесном мимесисе (в его отличии, например, от зрительного) и как его можно описать?

При рассмотрении одного из компонентов эстетического опыта — присутствия — возникает вопрос, как это присутствие создается, как этот эффект достигается, какие механизмы (на уровне репрезентации и за ее

пределами) при этом задействуются, какие аналитические инструменты возможно использовать для этого описания. С.Н. Зенкин отмечает, что сам Х.У. Гумбрехт скорее пишет «интеллектуальную историю этой идеи в европейской культуре» [8, с. 76], нежели концентрируется на его феноменологии. К тому же понятие присутствия, может быть, в большей степени обсуждается им в контексте перформативных примеров, предполагающих или устранение, или существенную редукцию опосредования: в «Производстве присутствия» он рассматривает карнавал, действа, представления, тогда как иные сферы производства присутствия, такие как литература и кино, по определению должны функционировать иначе, поскольку не могут избежать опосредования. Стоит различать поэтому понятие присутствия и понятие эффекта присутствия: если первое применимо скорее к перформативным практикам, предполагающим более непосредственный контакт с художественным миром, то второй следует отнести к тем «средам», в которых устранение опосредования невозможно (литература, кино). Нас интересует второй случай.

При помощи каких аналитических инструментов можно описать создание эффекта присутствия в художественном мире? Мы предлагаем обратиться — вслед за Гумбрехтом — к проблематизации понятий «момент интенсивности» и «презентификация», выявить отдельные текстовые инструменты, позволяющие производить такой эффект. Кроме этого, производство эффекта присутствия может опираться и на другие механизмы — среди них мы рассмотрим механизм «избыточности» («эксцесс» по К. Томпсон и Л. Уильямс) и «лакунарности» (по В. Изеру). Помимо этого, эффект присутствия (в отдельных экспериментальных примерах) может заостряться, интенсифицироваться — тому служат, например, гаптические образы, способные (в отличие от оптических) производить эффект касания и снятия дистанции между зрителем/читателем и художественным миром, и скорость репрезентации событий, тоже обеспечивающая погружение читателя в художественный мир. Рассматриваемые способы создания эффекта присутствия позволят говорить и о проблематизации миметических отношений читателя с художественным миром, о том, насколько разнородное переживание они способны ему предложить.

Моменты интенсивности и презентификация

Эффект присутствия, как о нем пишет Гумбрехт, может описываться в том числе при помощи двух понятий: момента интенсивности и презентификации, каждое из которых требует отдельного обсуждения. Если момент интенсивности предполагает дискретность восприятия, т. е. выпадение из происходящего, то презентификация — длительность переживания, развертывание того или иного события в воображении читателя во времени. И то и другое соотносимо с той событийностью в повествовании, которая не относится ни к фабульному, ни к дискурсивному измерению нарратива, а функционирует на уровне читателя/зрителя, на уровне его восприятия и задействования его воображения при погружении в художественный мир. Потому такую событийность, вслед за немецкими нарратологами, можно называть рецептивной: она отделена и от фабульной, и от события презентации (по П. Хюну [16, с. 9–10]), но фиксирует те изменения, которые происходят в читательском восприятии и становятся значимыми для него. Рецептивные события маркируют отклик читателя на происходящее в повествовании, позволяют зафиксировать его участие в развертывании истории — пусть не буквальное (как бывает в интерактивных формах), но опосредованное, задействующее его воображение. Тем и интересны рецептивные события: они не имеют прямого «аналога» на уровне фабулы, но при этом явно включены в то понятие повествования, которое предлагается энактивистами, настаивающими на его прогрессии за счет активного участия читателя в «достраивании» повествовательного мира.

Момент интенсивности — высшая точка напряжения, мобилизация усилий читателя, интенсификация его переживания, «контакт» с предлагаемым ему художественным миром и «озарение» — может создаваться и подготавливаться фабульными и дискурсивными событиями по-разному. То же относится и к презентификации — развертыванию рецептивного события во времени (его представлении в длительности).

Рассмотрим только несколько механизмов, которые позволяют произвести такой эффект присутствия — как во временной дискретности (момент), так и во временной протяженности (длительность).

Моменты интенсивности могут возникать, когда рецептивное событие совпадает с фабульным: кульминация действия, заполнение ключевой лакуны, разрешение интриги, ответ на ключевой вопрос. Подготовка таких

рецептивных событий сопровождается и воспроизводством (в воображении читателя) других — не менее распространенных и устойчивых — эффектов, традиционно отвечающих за создание интенсивности или напряжения. В производстве такого эффекта задействованы так называемые нарративные универсалии (саспенс, удивление, любопытство) [24], отвечающие за вовлечение читателя/зрителя, за создание напряжения и, как следствие, за производство присутствия. Помимо универсальных механизмов, предполагающих совпадение событийности на разных ее уровнях, при производстве моментов интенсивности задействуется и другой механизм, напрямую не связанный с фабульной или дискурсивной событийностью, но непосредственно зависящий от субъективного опыта читателя (как художественного, так и внехудожественного). Такой момент интенсивности возникает в результате соотнесения происходящего в вымышленном мире с предшествующим опытом читателя и в результате узнавания в нем того, что прежде было пережито. Этот процесс по своей сути напоминает «пунктум», как его называл Р. Барт, когда описывал встречу зрителя с фотографией. Пунктум, по Барту, это «рана», «укол», то, что в рассказываемой фотографией истории «задевает» зрителя, притягивает его внимание, запускает в нем переживание [3, с. 54]. Пунктум возникает вследствие предельно субъективного соотнесения с репрезентацией (т. е. он может возникнуть, а может не возникнуть; одного зрителя «ранит», другого — нет), которое не поддается потому просчитыванию или алгоритмизации. Но пунктум, помимо собственной «непредсказуемости», — еще и точка отсчета для развертывания события в воображении зрителя, вследствие возникновения которого, по Барту, фотография приключается во мне («одно фото во мне “приключается”, другое – нет» [3, с. 42]. Пунктум (если рассматривать его как частный случай момента интенсивности) не только полностью подчинен соотнесению с предшествующим опытом зрителя, но и обращает момент переживания в длительность, позволяет превратить «укол», вызванный репрезентацией, в полноценное развертываемое во времени событие, действующее теперь уже в зрительском воображении. Кажется, именно о таких моментах интенсивности, рассматриваемых с оглядкой на читательский опыт, пишет и Гумбрехт . Такой способ производства момента интенсивности позволяет посмотреть на эстетический опыт в перспективе творческой активности читателя: не только художественный мир вовлекает нас в происходящее, но

и мы сами вовлекаемся в этот мир, мы сами втягиваем его в собственное воображение. Потому пример с моментом-пунктумом всецело строится на зависимости от прежнего читательского/зрительского опыта, причем не только внехудожественного, но и художественного тоже. Потому иным примером момента интенсивности в таком случае становится узнанный в произведении интертекст, функционирующий тогда и настолько, когда он опознается читателем и представляет для него своеобразный «экспериенциальный след», т. е. по сути становится для него отдельным событием, производство которого зависит и от событийной структуры репрезентации (конечно), но и от читательского художественного опыта. Момент интенсивности возникает не только в момент узнавания, как мы видели прежде, но и в тот момент, когда ожидаемое (согласно конвенции) не происходит. Такой тип события нарратолог Хюн определяет как «не-событие» [17, с. 322]: то, что в соответствии с повествовательной конвенцией или ожиданиями читателя должно произойти, в повествовании не происходит. Такое «отсутствие» действительно является «не-событием» на фабульном уровне, но при этом становится рецептивным событием для самого читателя и позволяет, если вновь возвращаться к Изеру, удерживать его внимание, вовлекать его в происходящее за счет неполной предсказуемости создаваемого в художественном произведении мира.

Моменты интенсивности представляют собой дискретное переживание (миг, озарение, вспышку), выбрасывающее читателя из фабульной событийности примерно так, как об этом писал Барт, говоря о разных типах чтения: читатель «отрывает взгляд от книги» [1, с. 469], т. е., иными словами, погружается в то продолжение рассказываемой истории, которое происходит уже в его воображении. Презентификация же, наоборот, отвечает за создание длительного переживания, которое традиционно описывают как вовлечение, иммерсию, погружение. Читатель погружается в состояние, которое предполагает (временное) ощущение отсутствия опосредования, возникающее в результате — по С.Т. Кольриджу — «приостановки недоверия» (the willing suspension of disbelief). Так, эффект присутствия может сменяться эффектом значения, но и производиться одновременно с ним. Последнее происходит значительно чаще, поскольку представленные в произведении события могут одновременно как проживаться и переживаться читателем, так и подвергаться истолкованию: и первое, и второе скорее

(но не всегда) зависит не от самой событийности, но от установки читателя, от его желания «прочитать» текст герменевтически или «пережить» аффективно. Так, Барт, размышляя о фотографии, упоминает о чтении романа: «если роман меня действительно захватывает, ментальный образ не возникает вообще» [3, с. 158]. Такое чтение представляет собой только чистое переживание, отвлеченное от попыток истолкования, схватывания и означивания. Возникает вопрос, как эффект присутствия производится в данном случае в тех элементах повествования, которые предполагают одновременно и переживание, и истолкование воспринятого. Еще Изер писал, что вовлечение читателя происходит не столько за счет репрезентированного (наличествующего в повествовании), сколько за счет зон неопределенности — лакун, которые впускают читателя в изображаемый мир, которые позволяют ему в нем «дышать» и по-своему действовать его воображению [9, с. 212]. Такие лакуны, как инструмент производства присутствия, соотносимы с тем, о чем писал сам Гумбрехт: в присутствии, подчеркивает он, всегда есть знак отсутствия [4, с. 110], т. е., если продолжать это размышление, всегда присутствует неопределенность, нехватка, недостаток того, что там могло бы быть в сравнении с ситуацией, абсолютно знакомой читателю и потому им полностью узнаваемой.

Эксцесс

Подчеркнутая лакунарность в изображении события, впускающая читателя в художественный мир, — только один из способов производства присутствия. Иной, как будто бы противоположный первому, заключен не в лакунарности репрезентации, а, наоборот, в ее избыточности, и такой механизм отчасти перекликается с тем, как эффект реального описывал Барт, указывая на те элементы описания (в реалистическом романе), которые кажутся как будто бы излишними, ненужными, не служащими для характеристики персонажа или для продвижения действия. В этом же направлении Барт ведет свое размышление о «третьем смысле», разбирая уже кино, но в виде фотограмм [2]. Разумеется, такая избыточность, служащая для производства эффекта присутствия, касается не только описания (дескриптивов), но и вообще всего того, что кажется излишним по отношению к узнаваемой читателем ситуации. Такая избыточность может проявляться, во-первых, в детализации предметов и пространства, а также в детализации действия

(как у Дж.Д. Сэлинджера, П. Остера или Ж. Перека, допустим). Во-вторых, избыточность может создаваться нагромождением интертекстов: они перестают функционировать как традиционный, «нормальный» интертекст, т. е. больше не отсылают к другому тексту в привычном режиме, не создают пространства смыслового диалога. В-третьих, избыточность может создаваться и при помощи воспроизводимых персонажами эмоций и переживаний: например, репрезентация на уровне изображения удваивается репрезентацией звуковой и становится избыточной. Такая избыточность, работающая на создание эффекта присутствия, перекликается и с понятием «эксцесс», которое (вслед за «третьим смыслом» Барта) предлагает сначала К. Томпсон (анализируя голливудское кино) [25], а затем — Л. Уильямс (говоря о «телесных» жанрах) [10].

«Эксцесс», или избыточность, Уильямс связывает с особым типом взаимодействия зрителя с повествовательным миром: она рассматривает такие жанры, как хоррор, мелодрама, порнография, которые (в ее размышлении) устанавливают телесно-подражательные отношения (an almost involuntary mimicry) зрителя с происходящим, почти полностью исключающие какую-либо опосредованность. Такое телесное подражание, рожденное избыточностью, сопоставимо и с иным (на него она отчасти указывает, но сравнение это не развивает): если в хорроре зритель подражает герою непосредственно (страху, испугу, дрожи в теле героя соответствуют те же реакции в теле зрителя), то в случае с комедией запускается иной процесс [10, с. 67]. Зритель смеется, но вовсе не потому, что герою «тоже смешно», скорее наоборот: смех как эмоциональная и телесная реакция возникает не из подражания герою, а в противопоставление тому, что испытывает он. И в первом, и во втором случае мы имеем дело с телесной реакцией на происходящее, с той реакцией, которая указывает на функционирование эффектов присутствия. И все-таки эти типы миметического взаимодействия с происходящим разнятся: один имитирует непосредственный контакт с героем и подражание ему, которое можно назвать «телесным мимесисом», другой такого телесного подражания не предполагает (но демонстрирует, как эффект присутствия сочетается с эффектом значения).

Помимо Уильямс, о телесном мимесисе размышляют и другие исследователи, среди которых — С. Шавиро и В. Собчак. Они подчеркивают необходимость переопределения мимесиса с учетом тех практик, которые

производят эффект неопосредованности контакта. Собчак предлагает описывать такой «контакт» при помощи понятия «плотской эмпатии» [22], а вслед за ней К. Хант говорит о «сенсорной эмпатии» [11]. Все они анализируют визуальный (и аудиовизуальный) материал, но, по-видимому, такая специфика эстетического опыта выходит далеко за пределы взаимодействия только с аудиовизуальными образами. На это указывают и работы Р. Барта, в которых он не раз подчеркивает особое, телесное измерение читательского опыта: в работах «Удовольствие от текста» (1973) или «О чтении» (1976), например. Как при помощи визуальных, но и вербальных образов может создаваться такой «телесный контакт» с повествовательным миром?

Такие механизмы производства присутствия, которые «обычный» читатель не замечает (и не должен), иногда «обнажают» себя, представляясь в интенсифицированной, заостренной форме. Это происходит в случае, когда представленные в произведении события вовсе выталкивают читателя из зоны значения, сопротивляются истолкованию, ускользают, не позволяют себя «схватить» и осмыслить. Такие ситуации тоже разнородны, но рассмотрим только некоторые из них, обращенные к концентрации присутствия, намеренному (и в чем-то насильственному) переключению читателя/зрителя в поле чистого переживания, лишенного всякого доступа к значению или истолкованию.

Гаптический образ

Среди таких способов создания эффекта присутствия — гаптический образ, который может функционировать как в литературе, так и в кино, реализуясь, таким образом, словесно, визуально и аудиально. Гаптический образ проблематизирует связь зрения и касания, позволяет актуализировать у зрителя осязательное восприятие, направлен на производство эффекта прикосновения. Гаптический образ сопротивляется истолкованию, как сопротивляется, в противопоставлении оптическому, всякой идентификации, распознаванию, установлению связи с тем объектом, который он, кажется, призван изобразить. Гаптический образ потому и создается нередко при помощи текстур, размывания изображения, лишения его четкости, проявления его «материальности» (царапины на пленке, пиксели на экране) [12, с. 67–68] — он не стремится репрезентировать кого-то или что-то, он

направлен на воссоздание у смотрящего опыта контакта и нередко прикосновения, нацелен на снятие дистанции, насколько это возможно в литературе, в кино или в фотографии, так, чтобы у зрителя не осталось ничего, кроме переживания, так (если возвращаться к словам Барта о чтении романа), чтобы у зрителя не сформировались ментальные образы, а только перцептивные и сенсорные.

Гаптические образы нередко используются в фотографии или в кино, чаще экспериментальном, инкрустируются как в более конвенциональные формы (например, в фильме А. Рене «Хиросима, любовь моя»), так и в менее — последние даже нередко называют «гаптическое кино» (haptic cinema). Подобные образы не позволяют зрителю их истолковать в привычной герменевтической манере, но только пережить — как истолковать бумагу, ковер, часть тела, поверхность кожи? Как истолковать движение рук, жесты, если (нередко) они даже не «привязаны» к своему носителю — визуально отделены от него, к тому же не участвуют в продвижении действия, не влияют на то, что можно было бы назвать сюжетом? Гаптические образы требуют от зрителя не только лишь переживания, но и рефлексии над ним — над тем, как это ощущение создается, как функционирует, как передается с экрана в пространство уже воображения зрителя, как соотносится с его предшествующим опытом («что знали мои пальцы», пишет в своей аналитической статье В. Собчак [23]) и как его варьирует. Гаптические образы создают эффект присутствия, уводя зрителя из области значения, но их потенциал явно шире только того, чтобы вовлечь зрителя в изображаемый мир, лишить его ощущения опосредования. Да, гаптические образы создают пространство контакта, снимают субъектно-объектные отношения, но этот контакт как минимум двойной, создающий у зрителя ощущение прикосновения не только к изображенному объекту (к его поверхности), но и к оболочке посредника — к той «коже фильма», о которой писала Л. Маркс [19; 20]. И даже более того: гаптические образы, как отмечает М. Патерсон [21, с. 140], рассматривая их в контексте современных цифровых технологий, усиливают эффект «соприсутствия», совместного «с кем-то» переживания, даже если этот «кто-то» не изображен (например, на экране) непосредственно.

Гаптический образ в своем осязательном эффекте близок к идее жеста, но и отличается от него: жест (понимаемый в данном случае как изображение прикосновения) репрезентирует осязание, а гаптический образ

лишь указывает на такую возможность, предъявляя смотрящему поверхность того или иного объекта, который трудно идентифицировать. Репрезентация прикосновения включает зрителя в подражательные отношения (он подражает герою, который этот жест производит), а гаптический образ не предполагает такого подражания, он отсылает зрителя к его собственному тактильному опыту и призывает воссоздать его в воображении, следуя «указателю» в виде изображенной поверхности. Гаптический образ потому не предполагает отношений подобия (между героем и зрителем), но создает отношения смежности, при которых воображаемое (и воссоздаваемое) зрителем прикосновение становится частью изображаемого на экране мира, и потому, по-видимому, гаптический образ, устанавливая такие метонимические отношения, и способен производить эффект присутствия, включать зрителя в пространство происходящего действия.

Гаптические образы функционируют не только в пределах искусств, работающих с изображением непосредственно. Известны и примеры в литературе, тоже довольно неожиданно отказывающие читателю в возможности их истолкования, но сохраняющие этот соблазн — «истолковать то, что не поддается истолкованию» (по формуле из стихотворения «Фотоувеличение» А. Скидана) [27, с. 94–95]. Исследования гаптических образов в литературе по-прежнему немногочисленны, хотя в применении к визуальным и звуковым образам в аудиовизуальной культуре распространены, и такая аналогия напрашивается. Существует, однако, специальное исследование, посвященное гаптическим образам в литературном модернизме, предпринятое А. Гаррингтон. Больше внимания А. Гаррингтон уделяет кинематографическому (и иному культурному) контексту, в котором развивается модернизм, формируя «гаптическую эстетику» литературных текстов. Обращается она и к конкретным примерам (Дж. Джойс, В. Вулф и др.), демонстрирующим широкое понимание гаптического как всего, что связано с телесным опытом (героя или нарратора), с его ориентацией в пространстве, с переживанием движения во времени и пространстве, а также с осязательным восприятием [15]. Гаррингтон фокусируется прежде всего на исследовании репрезентации такого опыта в литературных текстах — в их связи и с размышлением о самом процессе письма.

Вслед за Гаррингтон можно привести и другие примеры, проблематизирующие в литературе гаптическую образность и восприятие. Среди таких

примеров — знаменитое изображение головного убора Шарля Бовари из романа Г. Флобера. Появляющееся как будто совсем немотивированно сюжетно, оно не столько характеризует персонажа или продвигает действие, сколько производит эффект касания, сближения, контакта, направленного на читателя непосредственно. Взгляд читателя (вслед за взглядом повествователя) фокусируется на этой «невозможной» фуражке, скользит по ее поверхности, присматривается к ее текстуре, к разнородности материалов, из которых она сделана, как будто бы имитируя привычный жест, соединяя зрение (я смотрю на фуражку — и сохраняю дистанцию по отношению к ней) и прикосновение (я трогаю фуражку — и дистанция исчезает, и создается тактильный контакт), констатируя несводимость такого изображения к представлению о цельном, легко идентифицируемом объекте. Такое изображение головного убора — попытка добиться гаптического эффекта, погружающего читателя в проживание соприкосновения с изображаемым миром, снимающего дистанцию по отношению к нему, обнажающего то ощущение, которое и возникает благодаря эффекту присутствия — как будто бы «опосредования нет».

Подобное уклонение от эффекта значения в пользу эффекта присутствия возникает и в более развернутых и даже в более радикализованных формах. Как погрузить читателя в чистое переживание, лишив его самой возможности истолкования или по крайней мере существенно редуцировав такую возможность? На этот вопрос последовательно отвечает в своем экспериментировании, например, С. Беккет.

Скорость репрезентации

Беккет в целом тяготел к переходу к тем формам (и медийным средам), которые позволяют слову больше звучать и быть видимым, чем сообщать читателю/зрителю какую-то информацию о герое, словесно репрезентировать опыт. Да и его повествователь часто задавался навязчивым вопросом: «как рассказать», «как описать». Он был чувствителен и к звуковой, и к визуальной оболочке вербального образа, потому нередко переносил словесные тексты в кино или на радио, отдавая предпочтение при этом визуальной и звуковой оболочке слова, которая и создавала для зрителя интенсифицированный опыт присутствия, отвлеченного от значения. Так, его пьеса «Не я» (1972) — поток проговариваемого опыта, логорея,

напоминающая более ранние эксперименты сюрреалистов (с их вниманием к грезе, сну, бреду и их воплощению). Словесное воплощение этого опыта еще позволяет читателю отнестись к нему герменевтически — остановиться в процессе чтения, вчитаться, вернуться к предшествующему фрагменту, простроить связи, явно упускаемые в процессе последовательного чтения. Правда, даже и словесный текст, хоть и не предполагает предзаданной скорости чтения, все-таки вовлекает читателя в тот поток, который не предполагает самостоятельной остановки или возвращения. И этот импульс, задаваемый словесным текстом, реализуется в своей полноте и даже буквальности в тот момент, когда литературный текст оказывается представленным на сцене или на экране: в изображении и звуке (и прежде всего звуке). Аудиально оформленный словесный текст представляет собой у Беккета уже неостановимый поток, движущийся с такой скоростью, что произносимый текст почти невозможно распознать, его можно только слышать, т. е. воспринимать как звучание, длящийся звук, превращающий слово в шум. Проговариваемый таким образом текст явно сопротивляется всякому извлечению из него «значения», но погружает слушателя в поток речи, с которым он, по-видимому, и должен себя соотнести, в стремительное движение которого и должен вовлечься здесь и сейчас вместе с героиней. Героиню, к тому же, трудно идентифицировать: она представлена на экране только ртом (без лица и без тела). Беккет как будто бы сознательно отбрасывает все, что только могло бы позволить слушателю традиционно идентифицировать себя с героиней и соотнести себя с репрезентацией ее опыта. Вместо этого слушателю остается только погрузиться в поток неразличимой речи, обнаружив себя внутри него, обнаружив себя его частью, а не дистанцированным наблюдателем. Аналогичным образом строится другая его пьеса — “Play” (1962), которая тоже находит и сценическое, и кинематографическое воплощение. Словесный текст теперь уже трех, а не одного, героев представлен потокообразно — и в кинематографическом воплощении он обретает ту же высокую скорость воспроизведения, которая препятствует его простому (автоматическому) восприятию-пониманию со стороны слушателя. Слушатель, таким образом, балансирует между стремлением понять происходящее (вслушаться в текст, ухватить его, истолковать) и процессом погружения в собственно переживание, основанное на скорости проговаривания и неуловимости образа. Повышенная скорость

проговаривания здесь — инструмент интенсификации эффекта присутствия, препятствующая пониманию, уводящая слушателя от того, что сообщается героями, к тому, как и в какой форме сообщение преподносится и как вовлекает слушателя в это длящееся переживание.

Отсутствие

Эффект присутствия, как мы видели прежде, может создаваться не только при помощи нагромождения (скорости, эмоций, звучания), но и при помощи лакунирования — по принципу «вычитания». Пример такого производства присутствия — через лакунирование — приводит и сам Гумбрехт в одном из выступлений, говоря о полотнах Э. Хоппера, которые нередко предлагают своему зрителю опыт балансирования между идентификацией с персонажем и погружением в пустые, никем и ничем не заполненные пространства. Пустота (как отсутствие чего-либо или кого-либо) тоже становится инструментом создания интенсифицированного эффекта присутствия: она предполагает отсутствие репрезентированного опыта, с которым читатель или зритель мог бы себя соотнести. Такая ситуация заставляет читателя реконструировать опыт в предлагаемом пространстве и времени с опорой на «призрачный» опыт, который не представлен, но который мог бы быть прожит/пережит в предлагаемых в художественном мире координатах. Читатель/зритель в такой ситуации оказывается как будто бы один на один с условиями (пространством и временем), в которых может находиться герой (но не находится), переживая при этом необходимость заполнить предложенную ему пустоту. Фактически такой пример — заостряющий, в чем-то радикализующий более привычные механизмы создания эффекта присутствия. Он высвечивает те процессы, которые происходят и при взаимодействии читателя/зрителя с более конвенциональными формами, но остаются в тени. К такому экспериментированию с пустотой прибегает и Беккет, у которого в пьесе «Дыхание» (и в ее киноадаптации) от звучащего слова остается только дыхание — след присутствия субъекта, лишенного теперь не только иной, визуальной, репрезентации, но и репрезентации словесной (зрителю предлагается только вслушаться в звуки дыхания). И в этом случае читатель/зритель/слушатель остается один на один с как будто бы необжитым пространством, погруженный в поток времени, без явной опоры на репрезентированный опыт, но вынужденный реконструи-

ровать его самостоятельно, при этом балансируя между ощущением «меня там нет» и «я там есть». Такая форма создания присутствия интенсифицирует опыт и более конвенциональный, имеющий дело с репрезентацией: при этом вовлечение происходит не только за счет репрезентации переживания (или иного события), а за счет непредставленного, на которое эта репрезентация указывает, за счет опущенного, невыраженного, лакунированного.

Заключение

Эффекты значения, по Гумбрехту, предполагают дистанцию, тогда как эффекты присутствия добиваются сокращения этой дистанции, и потому разность этих эффектов может быть сопоставима с тем, как функционируют (в том числе в литературном тексте) оптический и гаптический образы. Последний действует метонимически: производя эффект телесного контакта читателя с вымышленным миром, он противопоставляет себя оптическому образу, хранящему дистанцию, «информирующему», предполагающему «опознание» изображенного объекта и его осмысление (а не только взаимодействие на уровне чувственного переживания). Скорость репрезентации, как мы увидели, тоже способствует ослаблению эффекта значения в пользу усиления эффекта присутствия. Эффект присутствия предполагает, что конкретная сцена (представленная в повествовании) переживается как выхваченный элемент большей реальности, чем она сама: что она сама — лишь часть этого большего переживаемого мира, а не его подобие. Потому такая сцена — переживаемая таким образом — и становится событием, причем событием рецептивным, она участвует в создании и «моментов интенсивности», и «презентификации», позволяя читателю воспринимать происходящее в вымышленном мире как случающееся «здесь и сейчас», как разворачивающееся перед ним непосредственно, производя эффект *презентации*, а не *репрезентации*.

О разности эффектов значения и присутствия размышляет и современный медиатеоретик А. Гэллоуэй, который в свою очередь расширяет и развивает размышление Гумбрехта. Он говорит еще об одном способе взаимодействия воспринимающего субъекта с предложенным ему «миром», и такой способ, по Гэллоуэю, тоже характеризует эстетический опыт. Этот третий способ взаимодействия он описывает при помощи метафоры *фурий:* они, по Гэллоуэю, в отличие от первых двух моделей, обрушиваются на чи-

тателя или зрителя одновременно, вовлекают его в «бурный поток возбужденного действия» [5, с. 43] — подобно, возможно, тому, как литературное или кинематографическое произведение «атакует» читателя или зрителя, обрушивая на него поток самых разных (и по-разному произведенных) моментов интенсивности. Его размышление концептуально пересекается и с тем, как нарратологи-энактивисты пытаются описывать читательское взаимодействие с повествованием: повествование для них — «среда» (diegesis as environment) [18], в которой оказывается читатель, и потому погружение в эту «среду» создает для него разнонаправленное переживание, не ограниченное, по-видимому, только «колебанием» между эффектами значения и эффектами присутствия, но предполагающее более сложный механизм моделирования эстетического опыта.

Список литературы

Исследования

1 *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

2 *Барт Р.* Третий смысл. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 104 с.

3 *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. 272 с.

4 *Гумбрехт Х.-У.* Производство присутствия: чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.

5 *Гэллоуэй А.* Экскоммуникация: три эссе о медиа и медиации. М.: Ad Marginem, 2022. 256 с.

6 *Делез Ж.* Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. 472 с.

7 *Зенкин С.Н.* Аффективный мимесис в искусстве // Миргород. 2020. Т. 1, № 15. С. 137–152.

8 *Зенкин С.Н.* Небожественное сакральное: теория и художественная практика. М.: РГГУ, 2012. 537 с.

9 *Изер В.* Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология / сост. И.В. Кабанова. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 201–224.

10 *Уильямс Л.* Телесные фильмы*:* гендер, жанр и эксцесс // Логос. 2014. № 6. С. 61–84.

11 *Хант К.* Глаза, зрение и чувства в кино и моде: кросс-модальные соответствия и сенсорная эмпатия между фильмом Ларса фон Триера «Танцующая в темноте» (2000) и весенне-летней коллекцией Йохана Ку «Сельма» (2014) // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 48. С. 95–130.

12 *Beugnet M.* Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. 192 p.

13 *Caracciolo M.* Notes for A(nother) Theory of Experientiality // Journal of Literary Theory. 2012. № 6. P. 141–158.

14 *Fludernik M.* Towards a ‘Natural’ Narratology. London: Routledge, 1996. 470 p.

15 *Garrington A.* Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. 256 p.

16 *Hühn P.* Eventfulness in British Fiction. Berlin: De Gruyter, 2010. 214 p.

17 *Hühn P.* The Eventfulness of Non-Events in Modernist Poetry: T.S. Eliot’s *The Waste Land* and Bertolt Brecht’s “Vom armen B.B.” // Frontiers of Narrative Studies. 2017. № 3 (2). P. 319–335.

18 *Hven S.* Enacting the Worlds of Cinema. New York: Oxford University Press, 2022. 216 p.

19 *Marks L.U.* The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham: Duke University Press, 2000. 320 p.

20 *Marks L.U.* Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. 259 p.
21 *Paterson M.* The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies. London; UK: Bloomsbury, 2007. 214 p.
22 *Sobchack V.* Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley: University of California Press, 2004. 340 p.
23 *Sobchack V.* What my Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh // Expanded Senses: Neue Sinnlichkeit und Sinnesarbeit in der Spätmoderne. New Conceptions of the Sensual, Sensorial and the Work of the Senses in Late Modernity. Bielefeld: Transcript Verlag, 2015. P. 279–313.
24 *Sternberg M.* Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (II) // Poetics Today. 2003. № 24 (3). P. 517–638.
25 *Thompson K.* The Concept of Cinematic Excess // Philip Rosen (ed.). Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader. New York: Columbia University Press, 1986. P. 130–142.
26 *Wolf W., Bernhart W., Mahler A.* Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media. Amsterdam: Rodopi, 2013. 390 p. (Studies in Intermediality, 6)

Источники

27 *Скидан А.* Membra disjecta. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, Книжные мастерские, 2016. 210 с.

References

1 Bart, R. *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [*Selected Writings. Semiotics. Poetics*]. Moscow, Progress Publ., 1989. 616 p. (In Russ.)

2 Bart, R. *Tretii smysl* [*The Third Meaning*]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2015. 104 p. (In Russ.)

3 Bart, R. *Camera lucida. Kommentarii k fotografii* [*Camera Lucida. Reflections on Photography*]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2011. 272 p. (In Russ.)

4 Gumbrekht, Kh.U. *Proizvodstvo prisutstviia: chego ne mozhet peredat' znachenie* [*Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006. 184 p. (In Russ.)

5 Gellouei, A. *Ekskommunikatsiia: tri esse o media i mediatsii* [*Excommunication: Three Inquiries in Media and Mediation*]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2022. 256 p. (In Russ.)

6 Delez, Zh. *Logika smysla* [*The Logic of Sense*]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2011. 472 p. (In Russ.)

7 Zenkin, S.N. "Affektivnyi mimesis v iskusstve" ["Affective Mimesis in Art"]. *Mirgorod*, no. 1 (15), 2020, pp. 137–152. (In Russ.)

8 Zenkin, S.N. *Nebozhestvennoe sakral'noe: teoriia i khudozhestvennaia praktika* [*The Undivine Sacred: Theory and Artistic Practice*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2012. 537 p. (In Russ.)

9 Izer, V. "Protsess chteniia: fenomenologicheskii podkhod" ["The Reading Process: A Phenomenological Approach"]. *Sovremennaia literaturnaia teoriia. Antologiia* [*Modern Literary Theory. Anthology*]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2004, pp. 201–224. (In Russ.)

10 Uil'iams, L. "Telesnye fil'my: gender, zhanr i ekstsess" ["Body Movies: Gender, Genre, and Excess"]. *Logos*, no. 6, 2014, pp. 61–84. (In Russ.)

11 Khant, K. "Glaza, zrenie i chuvstva v kino i mode: kross-modal'nye sootvetstviia i sensornaia empatiia mezhdu fil'mom Larsa fon Triera 'Tantsuiushchaia v temnote' (2000) i vesenne-letnei kollektsiei Iokhana Ku 'Sel'ma' (2014)" ["Eyes, Sight and the Senses on Fashion and in Film: Crossmodal Correspondences and Sensorial Empathy Between Lars von Trier's 'Dancer in the Dark' (2000) and Johan Ku's 'Selma' Collection s/s (2014)"]. *Teoriia mody: odezhda, telo, kul'tura*, no. 48, 2018, pp. 95–130. (In Russ.)

12 Beugnet, Martine. *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007. 192 p. (In English)

13 Caracciolo, Marco. "Notes for A(nother) Theory of Experientiality." *Journal of Literary Theory*, no. 6, 2012, pp. 141–158. (In English)

14 Fludernik, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. London, Routledge, 1996. 470 p. (In English)

15 Garrington, Abbie. *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013. 256 p. (In English)

16 Hühn, Peter. *Eventfulness in British Fiction*. Berlin, De Gruyter, 2010. 214 p. (In English)
17 Hühn, Peter. "The Eventfulness of Non-Events in Modernist Poetry: T.S. Eliot's The Waste Land and Bertolt Brecht's 'Vom armen B.B.'." *Frontiers of Narrative Studies*, no. 3 (2), 2017, pp. 319–335. (In English)
18 Hven, Steffen. *Enacting the Worlds of Cinema*. New York, Oxford University Press, 2022. 216 p. (In English)
19 Marks, Laura. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.* Durham, Duke University Press, 2000. 320 p. (In English)
20 Marks, Laura. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002. 259 p. (In English)
21 Paterson, Mark. *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*. London, UK, Bloomsbury, 2007. 214 p. (In English)
22 Sobchack, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, University of California Press, 2004. 340 p. (In English)
23 Sobchack, Vivian. "What my Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh." *Expanded Senses: Neue Sinnlichkeit und Sinnesarbeit in der Spätmoderne. New Conceptions of the Sensual, Sensorial and the Work of the Senses in Late Modernity*. Bielefeld, Transcript Verlag, 2015, pp. 279–313. (In English)
24 Sternberg, Meir. "Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (II)." *Poetics Today*, no. 24 (3), 2003, pp. 517–638. (In English)
25 Thompson, Kristin. "The Concept of Cinematic Excess." Philip Rosen, editor. *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York, Columbia University Press, 1986, pp. 130–142. (In English)
26 Wolf Wolf, Walter Bernhart, and Andreas Mahler. *Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*. Amsterdam, Rodopi, 2013. 390 p. (Studies in Intermediality, 6) (In English)